ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

21

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Βάν ντέρ Βάυντεν



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Βὰν ντὲρ Βάυντεν

Ἡ μυστηριώδης ταυτότητα μιᾶς ἰδιοφυΐας

Η ΖΩΗ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ρογήρου βὰν ντὲρ Βάυντεν θέτουν ἕνα ἰδιαίτερα πολύπλοκο πρόβλημα, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ δύσκολα στὴν ἱστορία τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Δὲν ἔχουν περάσει περισσότερα ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ἄρχισε νὰ καθορίζεται τὸ περίγραμμα τῆς προσωπικότητάς του. Παλαιότερα τοὺς πίνακές του τοὺς ἀπέδιδαν συνήθως στὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ ἢ στοὺς ἐπιγόνους του. Γιὰ τὸ λάθος αὐτὸ ἔφταιγε κυρίως τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ τὰ ἔργα του ποὺ σώζονται κανένα δὲν ἔχει οὔτε ὑπογραφὴ οὔτε ἡμερομηνία. Μόνο γιὰ δυὸ ἀπ' αὐτά, τὴν Ἀποκαθήλωση *(Μουσεῖο τοῦ Πράντο, Μαδρίτη)* καὶ τὴ Σταύρωση *(Ἐσκοριάλ)*, ὑπάρχουν γραπτὰ τῆς ἐποχῆς ποὺ βεβαιώνουν πὼς ἔγιναν ἀπὸ τὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν. Γιὰ ὅλα τὰ ἄλλα, πρέπει νὰ ἀρκεστῆ κανεὶς στὴν ἐξέταση τῶν τεχνοτροπικῶν σχέσεων. Ἂν τὰ στοιχεῖα τὰ σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο του εἶναι λίγα, αὐτὰ ποὺ ἀφοροῦν τὴ ζωή του εἶναι συχνὰ ἀμφίβολα καὶ προκαλοῦν ἀμφισβητήσεις: τὸν ἀφοροῦν πάντα; μήπως ἔχουν σχέση μὲ ἄλλον καλλιτέχνη μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα; Σ' αὐτὲς τὶς ἐρωτήσεις οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἔδωσαν διάφορες ἀπαντήσεις. Πάντως ξέρομε μὲ βεβαιότητα πὼς ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν γεννήθηκε τὸ 1399 ἢ τὸ 1400 στὴν Τουρναί, στὸ μεσημβρινὸ Βέλγιο, περιοχὴ ποὺ τότε ἦταν στὴν κυριαρχία τῶν δουκῶν τῆς Βουργουνδίας. Ὁ πατέρας του ἦταν μαχαιρὰς — μερικοὶ λένε γλύπτης.

1



Ἀπὸ ἄλλη πηγὴ ξέρομε ὅτι κάποιος Ροζιὲ ντὲ λὰ Παστὺρ (Rogier de la Pasture, ἀντίστοιχο γαλλικὸ τοῦ Roger van der Weyden) ἄρχισε νὰ μαθητεύη κοντὰ στὸ ζωγράφο Ρομπὲρ Καμπὲν στὶς 5 Μαρτίου 1427 καὶ ἐγκατέλειψε τὸ ἐργαστήρι του τὴν 1 Αὐγούστου 1432 μὲ τὸν τίτλο τοῦ «Maistre», δηλαδὴ ἀναγνωρισμένος σὰν δάσκαλος. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἐκδοχὴ δὲ συμφωνεῖ μὲ ἕνα ἄλλο ἔγγραφο τῆς Τουρναί, τοῦ 1426, ποὺ μιλάει κιόλας γιὰ κάποιον Μαῖστρ Ροζιὲ ντὲ λὰ Παστύρ. Εἶναι δύσκολο νὰ δεχτῆ κανεὶς πὼς αὐτὸς ὁ δάσκαλος (ἂν πρόκειται γιὰ δάσκαλο ζωγραφικῆς) ξαναβρέθηκε νὰ εἶναι μαθητὴς ἑνὸς ἄλλου ζωγράφου.

Μερικοὶ σκέφτηκαν πὼς αὐτὸς ὁ μαθητὴς τοῦ Ρομπὲρ Καμπὲν δὲν μποροῦσε νὰ εἶναι ὁ Ρογῆρος βὰν ντὲρ Βάυντεν, ποὺ ὑπῆρξε, μετὰ τὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ, ὁ μεγαλύτερος Φλαμανδὸς ζωγράφος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, ἀλλὰ κάποιος συνώνυμός του. Δὲν εἶναι ὅμως λιγότερο ἀναμφισβήτητο πὼς πολλὲς ὁμοιότητες στὶς λεπτομέρειες ἀνάμεσα στὸ ἔργο τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν καὶ τοῦ Καμπὲν ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσωμε μιὰ στενὴ σχέση μεταξύ τους. Μιὰ λύση στὸ δίλημμα ποὺ δημιουργοῦν αὐτὲς οἱ μαρτυρίες, οἱ φαινομενικὰ ἀντιφατικές, θὰ ἐπέτρεπε νὰ ὑποθέσωμε πὼς ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἀναφέρεται τὸ 1426 σὰν Μαῖστρ Ροζιὲ ντὲ λὰ Παστὺρ εἶναι πραγματικὰ ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, ἀλλὰ σὰν δάσκαλος σὲ τομέα ἄλλον ἀπὸ τὴ ζωγραφική, στὴ γλυπτικὴ ἴσως· σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δὲν πρέπει νὰ ἄρχισε νὰ ζωγραφίζη παρὰ τὴν ἑπόμενη χρονιά. Ἕνα ἄλλο γεγονὸς ἔρχεται νὰ συσκοτίση ἀκόμα πιὸ πολὺ τὶς ἀρχὲς τῆς καριέρας τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν: ἡ ἔλλειψη ἔργων ποὺ νὰ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ βεβαιότητα στὸν Καμπέν. Ὑπάρχει ὅμως μιὰ σειρὰ πινάκων ποὺ ὁ δημιουργός τους ὀνομάζεται «Ζωγράφος τῆς Φλεμάλ», ἢ ἀκόμα «Ζωγράφος τοῦ Βωμοῦ Μερόντ»· σ' αὐτὸν οἱ περισσότεροι συμφωνοῦν ἀναγνωρίζοντας τὸν Ρομπὲρ Καμπέν. Ἄλλοι ἱστορικοὶ ὅμως ἀπορρίπτουν αὐτὴ τὴν ταύτιση, ἐξαιτίας ὁρισμένων ὁμοιοτήτων στὶς λεπτομέρειες ἀνάμεσα στὰ ἔργα τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν καὶ τοῦ Ζωγράφου τῆς Φλεμάλ: κατὰ τὴ γνώμη τους πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο τὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν στὴ νεότητά του· αὐτὴ τὴν ἄποψη ὑποστήριξαν ἰδιαίτερα οἱ Ρέντερς, Μὰξ Φριντλαῖντερ καὶ Theodor Musper.

Ἀλλὰ οἱ Ἕρμαν Μπέενκεν καὶ Ἔρβιν Πανόφσκυ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, χρησιμοποιώντας τὴ μέθοδο ποὺ ἐνδιαφέρεται ὄχι μόνο γιὰ τὴν ἐπανάληψη ὁρισμένων θεμάτων καὶ λεπτομερειῶν, παρὰ καὶ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ χρησιμοποίησή τους καὶ γιὰ τὴ θέση καὶ τὸ ρόλο τους στὸν πίνακα, καὶ δέχονται πὼς ὁ Ζωγράφος τῆς Φλεμὰλ καὶ ὁ Ρομπὲρ Καμπὲν εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο, ὁ δάσκαλος δηλαδὴ τοῦ Ρογήρου βὰν ντὲρ Βάυντεν.

Ἡ τελευταία ἑρμηνεία φαίνεται νὰ εἶναι ἡ καλύτερη σ' ὅ,τι ἀφορᾶ καὶ τοὺς καλλιτέχνες καὶ τὰ ἔργα τους: σ' αὐτὴν βασίστηκε καὶ αὐτὴ ἡ μελέτη.

Ἕνα ἔγγραφο τοῦ 1435 ἀναφέρει ὅτι ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἔμενε τότε στὶς Βρυξέλλες. Τότε ὀνομάστηκε ἐκεῖ ἐπίσημος ζωγράφος τῆς πόλεως, θέση ποὺ θὰ εἶναι ὁ τελευταῖος ποὺ τὴν παίρνει· ἕνα ἄλλο ἔγγραφο στὶς 2 Μαΐου 1436 βεβαιώνει πὼς αὐτὴ ἡ θέση δὲ θὰ παραχωρηθῆ πιὰ σὲ κανέναν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ καλλιτέχνη.

Σὲ μεταγενέστερες πηγὲς βρίσκομε καὶ ἄλλες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὴ βιογραφία τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν. Τὸ 1439 πρέπει νὰ τελείωσε, γιὰ τὸ Δημαρχεῖο τῶν Βρυξελλῶν, δυὸ ἱστορικοὺς πίνακες ποὺ εἶχαν γιὰ θέμα τὴ ζωὴ τοῦ αὐτοκράτορα Τραϊανοῦ· ἀργότερα ζωγράφισε δυὸ ἄλλους πίνακες μὲ θέμα τὴ ζωὴ τοῦ κόμη Χέρκενμπαλντ. Αὐτοὶ οἱ πίνακες ἔχουν χαθῆ καὶ οἱ περιγραφὲς τῆς ἐποχῆς, οἱ ταπισερὶ τῆς Βέρνης καὶ τὸ σχέδιο ποὺ βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Παρισιοῦ, δὲ δίνουν παρὰ μιὰ ἀμυδρὴ ἰδέα γιὰ τὸ πρωτότυπο.

Ἕνας σύγχρονος τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν μᾶς μετέδωσε ἕνα στοιχεῖο μεγάλης σημασίας γιὰ τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη καὶ γιὰ ὅλη τὴ ζωγραφικὴ τῆς βόρειας Εὐρώπης: ὁ ἱστορικὸς τῆς αὐλῆς τῆς Νεαπόλεως Μπαρτολομέο Φάτσιο ἢ Φάτσιους μᾶς πληροφορεῖ γιὰ ἕνα ταξίδι τοῦ καλλιτέχνη στὴν Ἰταλία μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ Ἁγίου Ἔτους 1450.

Στὴ Ρώμη, σύμφωνα μὲ πληροφορίες, ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν θαύμασε κυρίως τοὺς πίνακες τοῦ Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο (ποὺ σήμερα ἔχουν χαθῆ) στὸ Λατερανό. Ὁ ζωγράφος σταμάτησε καὶ στὴ Φλωρεντία, ποὺ ἡ ἐπίδρασή της σφραγίζει μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του. Ἐπίσης ἐργάστηκε γιὰ τὸ δούκα τῆς Φερράρας, τὸν Λιονέλλο ντ' Ἔστε, ἂν λάβωμε ὑπόψη μας τὸ διακανονισμὸ ὀφειλῶν ποὺ πλήρωσαν οἱ ντ' Ἔστε γιὰ πίνακές του ποὺ τοὺς εἶχε προμηθεύσει ἕνας Ἰταλὸς ἔμπορος, ὁ Πάολο Πότσιο, κάτοικος Βρυξελλῶν. Στὶς Βρυξέλλες, ὅπου ἀνέπτυξε τὸ οὐσιαστικότερο μέρος τῆς δραστηριότητάς του, πέθανε ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1464.

Ἕνας βαθὺς ἐρευνητὴς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς

ALEXANDER DUCKERS

ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ τῆς νεότητας τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἔγιναν, στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς, μερικὲς καινοτομίες ποὺ καθόρισαν τὴν ἐξέλιξη τῆς δυτικῆς τέχνης. Στὴ βόρεια Εὐρώπη βρέθηκαν νέες λύσεις γιὰ τὴν προοπτικὴ ἀπεικόνιση μακρινῶν χώρων καὶ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ χώρου στὶς ἐσωτερικὲς σκηνές, ὅπως μαρτυροῦν οἱ μικρογραφίες καὶ οἱ πίνακες τῶν ἀδελφῶν Λίμπουργκ, τοῦ Χοῦμπερτ καὶ τοῦ Γιὰν βὰν Ἄυκ. Ἡ ἐπιθυμία νὰ ὀργανωθῆ ἔτσι ὁ ἐξωτερικὸς χῶρος ὥστε νὰ περιλαμβάνη καὶ νὰ ἀνακαλῆ στὴ μνήμη τὸ καθετί, δίνει σιγὰ - σιγὰ ἕνα καινούριο ἐνδιαφέρον σὲ κάθε φαινόμενο ξεχωριστά, εἴτε πρόκειται γιὰ τὴν ποικιλία τῶν φυτῶν, τῶν λουλουδιῶν, τῆς χλόης, εἴτε γιὰ τὴν ὀμορφιὰ τῶν πολύτιμων ὑφασμάτων, τῶν κοσμημάτων, εἴτε ἀκόμα γιὰ τὴν ἀκτινοβολία τοῦ φωτὸς ποὺ λούζει τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰ ὄντα, δημιουργώντας τὴ γενικὴ ἀτμόσφαιρα.

Ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸν Μαζάτσιο, στὴν Ἰταλία, σ' ἕνα χῶρο τέλεια δομημένο· μέσα σ' αὐτὸν ἐξελίσσεται καὶ τοποθετεῖται ἡ μορφὴ σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες μιᾶς νέας προοπτικῆς, ἤδη ἐπιστημονικῆς. Ἔτσι γεννιέται μιὰ καινούρια σχέση ἀνάμεσα στὸ ἄτομο καὶ τὸ χῶρο, ἐνῶ καὶ τὰ δυὸ ὑπακούουν στοὺς ἴδιους αὐστηροὺς νόμους. Ἀπὸ τώρα κι ἔπειτα, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ ν' ἀποδώση στὰ πράγματα τὴ φυσική τους ὑπόσταση· κι αὐτὸ χάρη σ' ἕνα ἰδανικὸ τῆς ὀμορφιᾶς ποὺ βασίζεται στὸν ἀρχαῖο πολιτισμό.

ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ πρόσωπο, μὲ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ προκαλεῖ, δίνει μεγάλη ὤθηση στὴν τέχνη τῆς προσωπογραφίας· ἀπὸ κεῖ ἀντλεῖ αὐξημένη σημασία ἡ ψυχολογικὴ διείσδυση στὸ πρόσωπο ποὺ ἀπεικονίζεται. Τὶς λύσεις ποὺ δόθηκαν στὸ πρόβλημα τοῦ χώρου στὸ Νότο, ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν τὶς ἀγνοεῖ ἀκόμα αὐτὰ τὰ χρόνια· οἱ προτιμήσεις του τὸν φέρνουν πιὸ κοντὰ στὴ μελέτη τῶν πρωτότυπων μορφῶν ποὺ πρότειναν οἱ Καμπὲν καὶ Βὰν Ἄυκ, δάσκαλοι τῆς διάχυτης φωτεινότητας καὶ τῆς ἀνανεωμένης ἑρμηνείας τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ τὸν εἶχαν διαμορφώσει στὴν ἐφηβεία του.

Ὁ Ρομπὲρ Καμπέν, ὁ πρῶτος δάσκαλος τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, περνᾶ τὸ μαθητή του κατὰ μιὰ γενιά: σ' αὐτὸν ἕνα ξεκάθαρο φῶς, ποὺ δημιουργεῖ ζῶνες φωτεινότητας καὶ σκιᾶς ἔντονα διαχωρισμένες, συνοδεύει τὴν πλαστικὴ ἐπεξεργασία ὅλων τῶν λεπτομερειῶν τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς· καθένα ἀπ' τὰ χαρακτηριστικά, μάτια, μέτωπο, πηγούνι, παίρνει τὴν ἀκριβῆ ἀξία του. Τὸ σχέδιο εἶναι πολὺ τονισμένο, καθαρὸ καὶ προσεγμένο· ὁ καλλιτέχνης φτάνει καμιὰ φορὰ νὰ δουλεύῃ γραμμικὰ τὶς πτυχὲς τῶν φορεμάτων μὲ τέτοια ἀνεξαρτησία, ὥστε νὰ μὴν ἀνήκουν πιὰ παρὰ μόνο ἐπιφανειακὰ στὴ σύνθεση: δίπλα σὲ μορφὲς σχεδιασμένες μὲ εὐγένεια, ποὺ ἀνταποκρίνονται ἀπόλυτα στὸ περιεχόμενο τοῦ πίνακα, ὑπάρχουν καὶ ἄλλες μὲ ἀξία σχεδὸν ἀποκλειστικὰ διακοσμητική. Ἀδεξιότητες ὁλοφάνερες, εὐδιάκριτες ἀκόμα καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὰ ἀντικείμενα εἶναι σπαρμένα σὲ ὅλο τὸν πίνακα, μαρτυροῦν μιὰ ἔλλειψη ἰσορροπίας, μιὰ ὑποσυνείδητη ἀνησυχία. Τὰ ἐσωτερικὰ χάνονται μέσα σὲ μιὰ καλπάζουσα προοπτική, ὅπου οἱ μορφὲς περιορίζονται, συμπιεσμένες στὸν ὅλο καὶ πιὸ περιορισμένο χῶρο μιᾶς πνιγηρῆς ἀτμόσφαιρας.

Ἡ προοπτική, ἕνα ἀπὸ τὰ παραστατικὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχόλησαν περισσότερο τοὺς ζωγράφους αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, εἶναι γιὰ τὸν Ρομπὲρ Καμπὲν πάνω ἀπ' ὅλα ἕνα μέσο ἔκφρασης τοῦ βάθους, χάρη σὲ μιὰ ἐνδιάμεση περιοχὴ ποὺ ἔρχεται νὰ ἑνώση δυὸ ζῶνες χώρου. Πραγματικὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρᾶ, τὸ ἐνδιάμεσο τμῆμα εἶναι συνήθως λόφοι καὶ τὸ «μακρινὸ διάστημα» ἐμφανίζεται σὰν ἕνα ἀνεξάρτητο τοπίο πάνω ἀπὸ τὴν κοντινὴ σκηνή, μὲ τὴν ὁποία δὲν ἔχει πολὺ καθορισμένη σχέση. Ἡ λύση τοῦ Καμπέν, ποὺ εἶχε κιόλας υἱοθετηθῆ καὶ σ' ἄλλα μέρη, γιὰ νὰ ἐπιτευχθῆ ἡ συνοχὴ τοῦ χώρου, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἀξιόλογη: ἕνας δρόμος φιδωτὸς ξετυλίγεται πρὸς τὸ βάθος, φυτεμένος δεξιὰ κι ἀριστερὰ μὲ δέντρα ποὺ τὸ μέγεθός τους, καθὼς μικραίνει βαθμιαῖα, δείχνει τὴν ἀπόσταση ποὺ μεγαλώνει. Ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν καὶ οἱ ἄλλοι ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς του δὲν ἀργοῦν νὰ πάρουν αὐτὸ τὸ μοτίβο, δέντρα ἢ ἕνα μόνο δέντρο ποὺ τοποθετεῖται σὰν σημάδι, γιὰ νὰ πετύχουν τὴ συνοχὴ τοῦ χώρου: ἔτσι τὸ ἐνδιάμεσο πλάνο φορτίζεται μὲ μιὰ δική του ξεχωριστὴ ἀξία καὶ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ ὁδηγεῖται σταδιακὰ πρὸς τὸ βάθος.

Στὸν πίνακα *ἡ Παναγία τοῦ καγκελάριου Ρολὲν* (Λοῦβρο), ὁ Γιὰν βὰν Ἄυκ εἶχε υἱοθετήσει μιὰ ἀνάλογη λύση γιὰ τὴ σύν-

θεση, ζωγραφίζοντας στὴν ἐνδιάμεση ζώνη δυὸ πρόσωπα ποὺ κοιτάζουν τὸ τοπίο μὲ τὸ ποτάμι καὶ ὁδηγοῦν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Ὁ Γιὰν βὰν Ἄυκ ἀπὸ τὸ 1432, δουλεύοντας μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφό του Χοῦμπερτ τὴν εἰκόνα γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Μπαβόν, στὴ Γάνδη, συγκέντρωνε καὶ χρησιμοποιοῦσε ὅλες τὶς ἀξιοσημείωτες ἐξελίξεις τῆς ζωγραφικῆς στὶς Κάτω Χῶρες, δείχνοντας τὴν ἐκπληκτική της πρόοδο. Ἀργότερα, στὶς μικρογραφίες τοῦ *Βιβλίου τῶν Ὡρῶν* τοῦ Τουρίνου, ὅλα τὰ προβλήματα τῆς συνέχειας τοῦ χώρου φαίνονται νὰ ἔχουν πιὰ λυθῆ, καὶ ὁ χῶρος ἐμφανίζεται σὰν μιὰ ἑνότητα ποὺ μέσα σ' αὐτὴν κάθε πρόσωπο, κάθε ἀντικείμενο κατέχει μιὰ θέση φυσική. Αὐτὴ ἡ βασικὴ συμβολὴ στὴν ἀνάπτυξη τῆς φλαμανδικῆς τέχνης συνοδεύεται, στὸ ἔργο τῶν Βὰν Ἄυκ, ἀπὸ μιὰ ἐκπληκτικὴ πιστότητα στὴν πραγματικότητα· μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν παρατηρήση εἴτε στὰ γυμνὰ — ὅπως τὸ *Ἀδὰμ καὶ Εὔα* τοῦ Ἁγίου Μπαβὸν στὴ Γάνδη — εἴτε στὰ πορτραῖτα τοῦ Γιὰν ποὺ τὰ διακρίνουν ἡ ἐξαιρετικὴ ψυχολογικὴ διείσδυση καὶ ἡ καταπληκτικὴ ἀκρίβεια στὶς φόρμες. Ἀκόμα, στὰ ἐσωτερικὰ ποὺ ἔγιναν ἀπὸ τοὺς δυὸ ἀδελφούς, ἀναπτύσσεται μιὰ ἀσύλληπτη λαμπρότητα ἀπὸ μόνο τὸ παιχνίδι ἑνὸς ζεστοῦ φωτισμοῦ, ποὺ δένει τὰ ἀντικείμενα στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ πίνακα.

Φτάνοντας στὰ τριάντα του χρόνια ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν χρησιμοποιεῖ τὶς τεχνοτροπικὲς λύσεις τόσο τοῦ Καμπέν, τοῦ δασκάλου του, ὅσο καὶ τοῦ Βὰν Ἄυκ. Στὸν πρῶτο ὀφείλει ὄχι μόνο μιὰ μεγάλη κυριαρχία στὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ἀλλὰ καὶ ὁρισμένα μοτίβα ποὺ σὲ λίγο θὰ τὰ χρησιμοποιῆ συχνὰ στοὺς πίνακές του, ὅπως τὸν καναπὲ στὰ ἀριστερὰ καὶ τὴν ἀπλίκα ποὺ δεσπόζει στὴν καμινάδα στὸν *Εὐαγγελισμὸ* τοῦ Λούβρου (γύρω στὰ 1435), ποὺ μοιάζουν πολὺ μὲ τὰ ἀντίστοιχα τοῦ *Βωμοῦ Μερόντ* (Πύργος τοῦ Westerloo) ποὺ ζωγράφισε ὁ Καμπὲν στὰ εἴκοσί του χρόνια· ἢ ἀκόμα τὴ στάμνα πάνω στὸ μπαοῦλο ποὺ εἰκονίζεται μὲ παρόμοιο τρόπο σ' ἕναν ἄλλο πίνακα τοῦ Καμπὲν καὶ θέτει τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν πατρότητα ὁρισμένων θεμάτων τῆς τελευταίας του δουλειᾶς· πραγματικὰ ὁ Καμπὲν φαίνεται καθαρὰ ὅτι ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὸν πρώην μαθητή του. Ἄλλα πάλι μοτίβα στὸν *Εὐαγγελισμὸ* ἀπηχοῦν θέματα ἀγαπητὰ στὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ: τὸ πολύφωτο, σὰν παράδειγμα, καὶ ἡ διάταξη τῆς γωνιᾶς τοῦ δωματίου μὲ τὸ κρεβάτι θυμίζουν τὸ περίφημο *Ζεῦγος Ἀρνολφίνι* τοῦ Βὰν Ἄυκ (1434, σήμερα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου).

Ὅμως ἡ ἐπίδραση τοῦ Βὰν Ἄυκ εἶναι πολὺ πιὸ οὐσιαστικὴ καὶ δὲν περιορίζεται στὴ χρησιμοποίηση μεμονωμένων παραστατικῶν στοιχείων. Στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βὰν Ἄυκ ἡ θαυμαστὴ σύνθεση, τὸ λεπτὸ βάθος τῶν ἐσωτερικῶν, ἡ θέση τῶν προσώπων καὶ ὁ διάχυτος φωτισμὸς δὲν ἀποκαλύπτονται παρὰ μὲ προσεκτικὴ μελέτη τοῦ κάθε ἔργου του. Γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν αὐτὴ ἡ φωτεινότητα θὰ παίξη βασικὸ ρόλο. Ἀντίθετα μὲ ἐκείνη τοῦ Καμπέν, ποὺ δημιουργεῖ ἀδιαπέραστες σκιές, ἡ δική του τυλίγει τρυφερὰ τὰ ἀντικείμενα, τὰ κάνει νὰ κολυμποῦν σὲ μιὰ κοινὴ ἀτμόσφαιρα, χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ μειώνη τὸν ἀτομικὸ χαρακτῆρα τοῦ καθενός, ποὺ εἶναι πάντα λεπτομερειακὰ σχεδιασμένο. Ὅμως, μὲ τὰ χρόνια, ἡ γραμμικὴ ἀκρίβεια τῶν ἀντικειμένων γίνεται πιὸ ἔντονη στὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν, ποὺ πλησιάζει ἀσυναίσθητα στὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ πρώτου του δασκάλου καὶ ἀπομακρύνεται ἔτσι ἀπὸ τὸν Βὰν Ἄυκ. Ὅπως κι ἂν εἶχαν τὰ πράγματα ὅμως, αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἡ σχέση του μὲ τὸν Φλαμανδὸ καλλιτέχνη εἶναι ἀκόμα πολὺ ἔντονη. Φαίνεται καθαρὰ στὸν *Ἅγιο Λουκὰ ποὺ ζωγραφίζει τὴν Παναγία* (Βοστώνη), ἔργο σύγχρονο μὲ τὸν *Εὐαγγελισμὸ* τοῦ Παρισιοῦ. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ ἔργο, παρὰ τὴ διάταξη τῆς συνθεσης ποὺ εἶναι συγγενικὴ μὲ τὴν *Παναγία τοῦ καγκελάριου Ρολέν*, παρουσιάζει ὁλοφάνερα ὁρισμένα διακριτικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ διαφέρουν βαθύτατα ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ὅραση τοῦ Βὰν Ἄυκ.



2

Ἔτσι, ἐνῶ ὁ τελευταῖος ἀποβλέπει στὸ νὰ ἐξυμνήση τὶς δυὸ ἐξουσίες — τὴ θεϊκὴ ποὺ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν Παναγία καὶ τὸ Βρέφος ποὺ εὐλογεῖ, καὶ τὴν ἀνθρώπινη ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν ὑπερήφανη στάση τοῦ γονατισμένου καγκελάριου — ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ζωγραφίζει τὴ σκηνὴ σὰν νὰ ἦταν ἕνα ἐπεισόδιο σὲ ἀστικὸ σπίτι. Τὸ δωμάτιο δὲν ἔχει πιά, ὅπως στὸν προηγούμενο πίνακα, τοξοστοιχίες ποὺ νὰ θυμίζουν ἐσωτερικὸ ἐκκλησίας ἢ ἀνακτόρου, παρὰ κολόνες ποὺ ὑποβαστάζουν τὰ δοκάρια τῆς ὀροφῆς, καὶ ἡ Παναγία ποζάρει μὲ φυσικότητα γιὰ τὸ πορτραῖτο ποὺ φτιάχνει ὁ Ἅγιος Λουκάς· οἱ κολόνες καὶ ὁ «οὐρανὸς» ἀπὸ μεταξωτὸ ὕφασμα δὲν ὑπάρχουν ἐδῶ παρὰ γιὰ νὰ δείξουν τὸ ὑψηλὸ ἀξίωμα τῆς Θεοτόκου. Στὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἡ ἐξύμνηση τῆς μεγαλοπρέπειας τῶν προσώπων, τυπικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ Βὰν Ἄυκ, παραχωρεῖ τὴ θέση της σ' ἕνα ζωηρὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐντελῶς ἀνθρώπινη σχέση ποὺ δημιουργεῖται ἀνάμεσα στὴν Παρθένο Μητέρα, τὸ Βρέφος καὶ τὸ βλέμμα τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ, βλέμμα ἐρευνητικὸ ποὺ ξέρει νὰ εἶναι ταπεινὸ καὶ εὐλαβικὸ συνάμα μπροστὰ στὴν παρουσία τῆς Θεότητας.

Ἀργά, ἀμετάκλητα, ἡ ἐπίδραση τοῦ Βὰν Ἄυκ στὴν τέχνη τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν λιγοστεύει: τὸ φῶς δὲ δημιουργεῖ πιὰ ἀτμόσφαιρα, ἀλλὰ δίνει στερεότητα στὴ σύνθεση ἀποκαλύπτοντας τὴ δομὴ τοῦ σχεδίου· τὰ ἐσωτερικὰ καὶ τὰ τοπία ἐμφανίζονται μέσα σὲ μιὰ διάφανη καθαρότητα ποὺ κάνει τὰ ἀντικείμενα νὰ ξεχωρίζουν ἕνα - ἕνα.

ΤΗΝ ΙΔΙΑ ἐποχὴ ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἐμβαθύνει στὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση τῶν προσώπων καὶ δίνει ἕνα δυνατὸ παράδειγμα τῆς καινούριας τεχνοτροπίας του στὴν *Ἀποκαθήλωση* (ποὺ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1440 καὶ φυλάσσεται στὸ Πράντο τῆς Μαδρίτης). Ὅλη ἡ κλίμακα τοῦ ἀνθρώπινου πόνου βρίσκεται ζωγραφισμένη σ' αὐτὸν τὸν πίνακα, ἀπὸ τὴν ὑποταγμένη καὶ βαθιὰ ἀπελπισία τῶν ἀνδρῶν μέχρι τὴ σπαρακτικὴ ὀδύνη τῶν γυναικῶν· ὅμως ὁ πόνος, πάντοτε συγκρατημένος, δὲν ἐξωτερικεύεται ποτὲ μὲ ἰδιαίτερα ζωηρὲς χειρονομίες. Ζωγραφισμένη μὲ μιὰ βαθιὰ καλλιτεχνικὴ αἴσθηση, ἡ Μαρία Μαγδαληνὴ ἐμφανίζεται διπλωμένη στὰ δυὸ ἀπὸ ἕνα βουβὸ πόνο. Ἡ ἴδια ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης ἐπαναλαμβάνει, ἀναπτύσσοντάς την, τὴ στάση τῆς Ἁγίας: ὁ Ἰωάννης, σκυμμένος πρὸς τὸ μέρος τῆς λιπόθυμης Παναγίας, κλείνει τὴν παρένθεση ποὺ ἄνοιξε ἡ στάση τῆς Μαγδαληνῆς. Ἀνάμεσα σ' αὐτούς, τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα, συντριμμένα ἀπὸ τὴν ὀδύνη, συγκεντρώνονται γύρω ἀπὸ τὶς δυὸ κεντρικὲς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Μητέρας Του, ποὺ ἑνώνονται στὸν ἴδιο ἄξονα ἀπὸ τὶς δυὸ παράλληλες διαγώνιες τῶν σωμάτων τους.

Ἡ ψυχολογικὴ λεπτότητα αὐτοῦ τοῦ ἔργου ξεχωρίζει ἀμέσως τὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἀπὸ τοὺς ἄλλους μεγάλους Φλαμανδοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του καὶ δείχνει καθαρὰ τὴν κλίση του στὴν προσωπογραφία. Εἶχε κιόλας ζωγραφίσει, γύρω στὰ τριάντα του, τὸ πορτραῖτο τοῦ Γκυγιὼμ Φιλλάστρ, καθὼς καὶ μιᾶς νέας γυναίκας (Βερολίνο), χωρὶς ὅμως νὰ ἀπομακρύνεται ἀκόμα ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῶν προτύπων τοῦ Γιὰν βὰν Ἄυκ. Ἀντίθετα, τὰ πορτραῖτα ποὺ ἀκολούθησαν εἶναι ὅλα ζωγραφισμένα μὲ τὴν τελευταία τεχνοτροπία του: μ' αὐτὰ ἀνακαλύπτει, μποροῦμε νὰ ποῦμε, ἕνα νέο εἰκονογραφικὸ τύπο, ἑνώνοντας σὲ ἕνα δίπτυχο τὴν εἰκόνα τοῦ δωρητῆ καὶ τῆς Παναγίας ποὺ παριστάνεται ὡς τὴ μέση μὲ τὸ Βρέφος. Συνήθως ὁ πρῶτος ἑνώνει τὰ χέρια καὶ ἡ Παναγία προσφέρει τὸ στῆθος στὸν Ἰησοῦ ἢ Τὸν κρατᾶ στὴν ἀγκαλιά Της, ἐνῶ Αὐτὸς ξεφυλλίζει ἕνα βιβλίο ἢ παίζει μὲ κάποιο ἀντικείμενο.

Πρέπει νὰ σημειώσωμε τὴ σημασία τῶν χεριῶν στὸ ἔργο τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν: ὄχι μόνο τὰ μελετᾶ καὶ τὰ ζωγραφίζει μὲ μιὰ εὐαισθησία ποὺ συμπληρώνει τὴν ψυχολογικὴ ἀκρίβεια ποὺ ἐκφράζει κιόλας τὸ πρόσωπο, παρὰ τὰ χρησιμοποιεῖ καὶ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὴν ψευδαίσθηση τοῦ χώρου. Ὅταν τὰ χέρια τοῦ δωρητῆ, τὸ Βρέφος καὶ τὰ χέρια τῆς Παναγίας βρίσκωνται τοποθετημένα στὴν ἴδια διαγώνιο, προκαλοῦν τὸ βλέμμα τοῦ παρατηρητῆ νὰ διεισδύσῃ ὡς τὸ βάθος, ὡς τὸ πιὸ μακρινὸ σημεῖο τοῦ πίνακα. Ὅταν εἰκονίζεται μόνο ἡ Παρθένος καὶ τὸ Βρέφος, ὁ χῶρος ἀποδίδεται ἀπὸ τὴ σμίκρυνση, γιὰ λόγους προοπτικῆς, τοῦ σώματος τοῦ Ἰησοῦ ποὺ ἁπλώνει τὸ χέρι του στὸ βιβλίο ἢ στὰ μαλλιὰ τῆς Παναγίας μὲ πολλὴ κίνηση καὶ ζωντάνια. Αὐτὴ ἡ ἱκανότητα, νὰ δημιουργῇ τὴν ἐντύπωση τοῦ χώρου μὲ τὴ διάταξη καὶ τὸ σχέδιο τῶν ἴδιων τῶν προσώπων, εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ κυρίαρχα χαρακτηριστικὰ τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν. Ἤδη στὴν *Προσκύνηση τοῦ Βρέφους* τοῦ τρίπτυχου ποὺ εἶναι γνωστὸ σὰν *Βωμὸς τῆς Γρανάδας* (Γρανάδα καὶ Νέα Ὑόρκη) ἡ Μαρία καὶ ὁ Ἰωσὴφ ζοῦν σὲ ἕνα χῶρο ποὺ γίνεται αἰσθητὸς χάρη στὴν τοποθέτησή τους κατὰ μῆκος δύο διαγωνίων ποὺ ἀποκλίνουν. Ὅμοια στὴν *Ἀποκαθήλωση* τοῦ Πράντο τὸ μικρὸ βάθος δίνει στὰ σώματα τὴν πλαστικὴ ἀξία μιᾶς ἀποτύπωσης ἀκόμα πιὸ συναρπαστικῆς.

Πιὸ ἐλεύθερη, ἀπεναντίας, εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ χώρου στὴ *Σταύρωση* τῆς Βιέννης (1440 - 1445). Σ' αὐτὴν ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα ἀποδίδεται μὲ μεγάλη πιστότητα, σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ ὅραση· ἐδῶ τὸ ἐνδιάμεσο πλάνο ἔχει ἄλση, δέντρα, λόφους, καὶ τὸ τοπίο τοῦ βάθους ἐπεκτείνεται καὶ στὰ τρία φύλλα τοῦ τρίπτυχου, ἑνοποιώντας ἔτσι περισσότερο τὴ σύνθεση.

Ἀλλὰ τὸ πιὸ τυπικὸ παράδειγμα τῶν λύσεων ποὺ δίνει ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν στὰ προβλήματα τοῦ χώρου εἶναι τὸ τρίπτυχο τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη* στὸ Βερολίνο. Χρησιμοποιώντας πάλι τὴ δομὴ τοῦ *Βωμοῦ τῆς Γρανάδας*, ὁ καλλιτέχνης δίνει σὲ κάθε πίνακα τοῦ τρίπτυχου ἕνα ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο, σύμφωνα μὲ μιὰ παλιὰ παράδοση τοῦ Μεσαίωνα στὶς νότιες περιοχὲς τῶν Κάτω Χωρῶν καὶ τὴ Ρηνανία· οἱ κύριες σκηνὲς εἶναι τοποθετημένες ἀνάμεσα στὶς ἀψίδες. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς δομὲς ἀποτελοῦν κι αὐτὲς μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἀπεικόνισης, ἀνήκουν ὅμως ταυτόχρονα καὶ στὸν κόσμο τοῦ θεατῆ, ποὺ τὸ βλέμμα του ἔτσι ὁδηγεῖται στὸ βάθος τοῦ χώρου. Οἱ τρεῖς πίνακες ἑνώνονται ἀπὸ τὴν προοπτικὴ ποὺ στοὺς δύο ἀκραίους συγκλίνει πρὸς τὸ κεντρικὸ θέμα, ὅπου ἡ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ διατάσσεται σύμφωνα μὲ δυὸ διαγώνιες. Ἀκολουθώντας λύσεις προοπτικῆς ἐξαιρετικὰ ἐπιδέξιες, τὰ πρόσωπα τῶν κύριων σκηνῶν συνδέονται, ὅπως σημειώνει ὁ Πανόφσκυ, μὲ τὸ πίσω πλάνο, ἰδιαίτερα στὸ δεξιὸ φύλλο, ὅπου ἡ συνέχεια τοῦ χώρου ἀποκαθίσταται καθαρὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο πλάνο μέχρι τὸ βάθος. Ἡ σκηνὴ τοῦ *Ἀποκεφαλισμοῦ*, ποὺ εἶναι ἀπὸ μόνη της ἐξαιρετικὰ δυνατή, τονίζεται ἀκόμα πιὸ δραματικὰ ἀπὸ τὶς καμπύλες ποὺ περιγράφουν τὴ στάση τοῦ δήμιου καὶ τῆς Σαλώμης. Καὶ ἐδῶ ἡ κίνηση ἐκφράζει τὴ συγκίνηση. Στὴν ἔντονη δραματικότητα τοῦ πρώτου πλάνου ἀντιπαρατίθεται ἡ μακριὰ καὶ ἤρεμη σειρὰ διαμερισμάτων πρὸς τὰ πίσω, ποὺ ξεχωρίζουν τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ τὶς ἀψίδες καὶ τὶς πλακοστρώσεις τους· μὲ τὸ ἐνδιάμεσο πλάνο πραγματοποιεῖται ἡ μετάβαση χάρη στὴν παρουσία κομπάρσων, ποὺ γιὰ μιὰ στιγμὴ συγκρατοῦν τὴν προσοχὴ τοῦ παρατηρητῆ ὥσπου τὸ βλέμμα του τελικὰ νὰ ὁδηγηθῆ πρὸς τὸ βάθος χάρη στὴν προοπτικὴ τῶν ἀψίδων καὶ τῶν πλακοστρώσεων. Ἔτσι τὸ ἐνδιάμεσο πλάνο γίνεται κι αὐτὸ ἕνα ἐπεισόδιο τῆς ἀφήγησης.

Τὸ τρίπτυχο αὐτὸ θὰ πρέπῃ ἴσως νὰ χρονολογηθῆ στὴν περίοδο ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ ταξίδι τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν στὴν Ἰταλία, λίγο πρὶν ἢ λίγο μετά. Οἱ λύσεις ποὺ δίνει ἐδῶ στὰ προβλήματα τῆς προοπτικῆς δείχνουν πὼς ὁ ζωγράφος ἔχει καινούριες ἀπόψεις καὶ μιὰ εὑρηματικὴ τόλμη ποὺ δὲν συναντᾶ κανεὶς σὲ κανέναν ἄλλο σύγχρονό του στὴν Εὐρώπη τοῦ Βορρᾶ. Αὐτὴ ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τοῦ χώρου δὲ βασίζεται στὴ γεωμετρικὴ κατασκευὴ τῆς προοπτικῆς· εἶναι καθαρὰ ἐμπειρική· ἀκόμα καὶ τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ καλλιτέχνης θὰ πάῃ στὴ Φλωρεντία δὲ θὰ υἱοθετήσῃ τὴν καινούρια ἐπιστημονικὴ μέθοδο γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς προοπτικῆς. Στὰ μάτια του ἡ προοπτικὴ διατρέχεται ἀπὸ δυναμικὲς φορτίσεις ποὺ δίνουν ζωὴ ἀκόμα καὶ στὰ τοπία τοῦ ὀνομαζόμενου «μακρινοῦ χώρου». Μόνον ὁ Ἄλμπρεχτ Ντύρερ, ποὺ ἦρθε ἀργότερα στὴν Ἰταλία, θὰ υἱοθετήσῃ τὴν ἐπιστημονικὴ προοπτικὴ καὶ θὰ τὴ συνδυάσῃ μὲ τὶς νέες μορφοπλαστικὲς λύσεις τοῦ Βορρᾶ. Ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν δὲν ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ παρὰ μόνο σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ στάση τῶν μορφῶν καὶ μερικὰ εἰδικὰ θέματα.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ του ἐπαφὴ μὲ τὴν τέχνη τῆς χερσονήσου, ἕνας ὁρισμένος ἀριθμὸς ἔργων ποὺ τὰ ζωγράφισε μᾶλλον ἐπὶ τόπου δείχνουν φανερὰ τὴν ἰταλικὴ ἐπίδραση. Ἔτσι ἡ *Ἱερὴ Συνομιλία* (Φραγκφούρτη) εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ ἕναν πίνακα τοῦ Βενετσιάνο μὲ τὸ ἴδιο θέμα (Πανόφσκυ), καὶ ἡ *Ταφὴ* τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι (Φλωρεντία) πηγάζει ἀπὸ ἕνα παρόμοιο ἔργο τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο ἢ τῆς σχολῆς του (σήμερα στὸ Μόναχο) καὶ προσφέρει ἕνα τυπικὸ παράδειγμα τοῦ τρόπου ποὺ εἶχε ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν νὰ δημιουργῇ τὴν ἐντύπωση τοῦ χώρου μὲ τὴ διάταξη τῶν προσώπων.

Λίγο μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Ἰταλία, κατὰ πάσα πιθανότητα, ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἄρχισε τὸ πιὸ σημαντικό του ἔργο: τὴ *Δευτέρα Παρουσία* τοῦ Νοσοκομείου τῆς Μπών, στὴ Βουργουνδία. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ὁρισμένοι εἰκονογραφικοὶ νεωτερισμοί, σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἴδιου θέματος

ὅπως γίνονταν τὸ δέκατο πέμπτο αἰώνα, εἶναι χαρακτηριστικοὶ τοῦ καλλιτέχνη: ὁ Χριστὸς κάθεται πάνω σ' ἕνα οὐράνιο τόξο, σύμφωνα μὲ τὴν ἑρμηνεία τῆς Ἀποκάλυψης, καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἐπιστροφὴ στὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία τοῦ Μεσαίωνα. Ἡ ζυγαριὰ βαραίνει πρὸς τὸ μέρος τῶν κολασμένων καὶ ὄχι τῶν δικαίων, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι συνηθιζόταν. Ἡ κόλαση εἶναι ἕνα ἀπότομο βάραθρο· δὲν ἔχει καθόλου τοὺς χοντροειδεῖς δαίμονες ποὺ βλέπει κανεὶς συχνὰ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρᾶ· γιὰ νὰ ὑπακούσουν στὴν τελικὴ κρίση, ἐκλεκτοὶ καὶ καταδικασμένοι εἶναι γυμνοὶ καὶ ὄχι ντυμένοι σύμφωνα μὲ τὴ θέση τους στὴ γῆ, μὲ μιὰ γυμνότητα ὅμως ποὺ ἔχει ἐπίγνωση τῆς ντροπῆς, ὄχι σὰν τὴ γυμνότητα τῆς ἀρχαιότητας, τὴ γεμάτη φυσικὴ ἄνεση.

Ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἰταλικὴ ἀναγέννηση, καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸν Μαζάτσιο, εἶναι φανερὴ σ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα. Ὁ Μπέενκεν φτάνει στὸ σημεῖο νὰ ἀναγνωρίση σὲ δυὸ ἁμαρτωλοὺς ποὺ ἀπομακρύνονται τοὺς τύπους τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας, ποὺ εἶχε ἀναπαραστήσει ὁ Μαζάτσιο στὸ παρεκκλήσι Μπρανκάτσι. Πίσω τους ἡ Μαρία, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης καὶ οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν μιὰ βαρύτητα καὶ μιὰ μνημειακὴ ἀξία ἄγνωστες μέχρι τότε, σίγουρα ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὶς μορφὲς τοῦ Μαζάτσιο. Τὸ *Τρίπτυχο Μπρὰκ* (Λοῦβρο), ζωγραφισμένο κι αὐτὸ λίγο μετὰ τὸ ταξίδι τοῦ καλλιτέχνη, ἀποκαλύπτει τὴν ἰταλικὴ ἐπίδραση, ἰδιαίτερα στὰ πρόσωπα ποὺ τοποθετοῦνται στὸ πρῶτο πλάνο σὲ μποῦστο καὶ ποὺ τὰ κεφάλια τους ἔρχονται πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸν ὁρίζοντα. Στὴν πραγματικότητα αὐτὴ ἡ μέθοδος παρακάμπτει τὰ προβλήματα τῆς συνέχειας τοῦ χώρου καί, ἐλευθερώνοντας τὰ πρόσωπα ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις αὐτῆς τῆς συνέχειας, ἐπιτρέπει στὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν νὰ ἐκθειάση τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Δημιουργοῦ τοῦ Κόσμου. Τελικὰ δυὸ ἔργα του γιὰ Ἅγιες Τράπεζες συνοψίζουν ὅλους τοὺς πειραματισμούς του: τὸ τρίπτυχο τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Μπλαντελὲν* (Βερολίνο), ζωγραφισμένο ἀνάμεσα στὰ 1440 καὶ 1445, καὶ τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος* (Μόναχο), ποὺ εἶναι λίγο μεταγενέστερο. Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα τὸ εἶχε παραγγείλει στὸ ζωγράφο ὁ Πέτρος Μπλαντελέν, θησαυροφύλακας τοῦ δούκα τῆς Βουργουνδίας (οἱ πιὸ σημαντικοὶ πελάτες τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν αὐλή), γιὰ τὴν κεντρικὴ ἐκκλησία τῆς μικρῆς πόλης τοῦ Μίντελμπουργκ ποὺ τὴν εἶχε χτίσει ὁ ἴδιος. Ἡ ἑνότητα τῶν τριῶν πινάκων ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴ συνέχεια τοῦ χώρου, μὲ τὸν προσανατολισμὸ τῶν προσώπων τῶν πλάγιων πινάκων πρὸς τὴν Παναγία, ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ μεσαίου πίνακα, καὶ τέλος μὲ τὴν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τοῦ Αὐγούστου, στὴν ἀριστερὴ πλευρά, καὶ τοῦ πιὸ ἡλικιωμένου ἀπὸ τοὺς τρεῖς Μάγους, στὴ δεξιὰ πλευρά. Στὴν τέλεια ἰσορροπία τῆς σύνθεσης ἀνταποκρίνεται ἡ γεμάτη ἐμπιστοσύνη ἠρεμία τῶν προσώπων ποὺ ἔχουν γονατίσει γύρω ἀπὸ τὸ Βρέφος.

Ἡ *Σταύρωση* τοῦ Ἐσκοριὰλ εἶναι σίγουρα ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, μιὰ δραματικὴ σκηνὴ σκοτεινὴ καὶ ἀπογυμνωμένη ὅπου δὲν ὑπάρχει τίποτα, οὔτε ἡ παραμικρὴ λεπτομέρεια, ποὺ νὰ μὴν εἶναι ἀπαραίτητο. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἀπαρνιέται ἀκόμα καὶ τὴν ποικιλία καὶ τὴ λάμψη τῶν χρωμάτων (ὁ πίνακας εἶναι ζωγραφισμένος σὲ γκρίζους τόνους, μὲ ἐλάχιστες πινελιὲς ἀπὸ ἄλλα χρώματα) γιὰ νὰ κάνη αἰσθητὴ τὴν ἀπέραντη μοναξιὰ τῶν θλιμμένων, ποὺ τὴν ἀγωνία τους τὴν ξεπερνᾶ μόνο ἡ τραγικὴ θέα τοῦ Ἐσταυρωμένου.Τὸ χρῶμα τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν πηγάζει ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ εἰκονογραφία, σύμφωνα μὲ ἕνα κώδικα ἀντιστοιχίας χρωμάτων — νοημάτων, καὶ τείνει νὰ ἐκφράση ἀπὸ μόνο του τὸ περιεχόμενο τῆς παράστασης. Γι' αὐτὸ ἡ Παρθένος εἶναι ντυμένη, ὅπως τὸ θέλει ἡ παράδοση, μὲ μπλὲ ροῦχα· ὅταν ὅμως φοράη κόκκινα, ὅπως στὸ *Θρῆνο* τοῦ *Βωμοῦ τῆς Γρανάδας*, αὐτὸ γίνεται, σύμφωνα μὲ τὸν Πανόφσκυ, γιὰ νὰ θυμίση τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ,



3

ἐνῶ στὴν *Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ* τὸ μπλὲ τῆς φορεσιᾶς της εἶναι σύμβολο σταθερῆς πίστης.

Συνολικὰ δὲν μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πὼς ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἀνακάλυψε, ὅπως ὁ Γιὰν βὰν Ἄυκ, νέες δυνατότητες στὴ ζωγραφική, ὅμως εἶναι σίγουρα ἕνας βαθὺς ἐρευνητὴς τῆς σκέψης. Τὰ πρόσωπά του ἔχουν μιὰ πίστη, ἕνα ἀνάστημα καὶ μιὰ ἀνθρώπινη ἔνταση μοναδικὰ στὴ μέχρι τότε ζωγραφικὴ καὶ τὰ πορτραῖτα του φτάνουν σὲ μιὰ ψυχολογικὴ διείσδυση βάθους ἄγνωστου ἀκόμα στὴν ἐποχή του.

Ἡ ἐπίδρασή του, μὲ τὶς λύσεις ποὺ προτείνει στὰ προβλήματα προοπτικῆς καὶ ὁρισμένους εἰκονογραφικοὺς νεωτερισμοὺς (π.χ. ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας ὡς τὴ μέση) εἶναι ὁλοφάνερη σὲ ὅλη τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βορρᾶ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Μεγάλοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Ντίρικ Μπόουτς καὶ ὁ Μάρτιν Σονγκάουερ, τοῦ ὀφείλουν τὸ οὐσιαστικὸ μέρος τοῦ ἔργου τους. Ὁ Νικόλαος Κουζάνος ὀνομάζει τὸν Ρογῆρο βὰν ντὲρ Βάυντεν «μέγιστο ζωγράφο», ὁ Φάτσιους τὸν συγκαταλέγει, μαζὶ μὲ τὸν Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο, τὸν Πιζανέλλο καὶ τὸν Γιὰν βὰν Ἄυκ, ἀνάμεσα στοὺς πιὸ μεγάλους καλλιτέχνες τοῦ καιροῦ του, κι ὅλ' αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ τιμὲς ἀντάξιες τοῦ ἐξαιρετικοῦ του ταλέντου.

Ένας Εὐρωπαῖος ζωγράφος

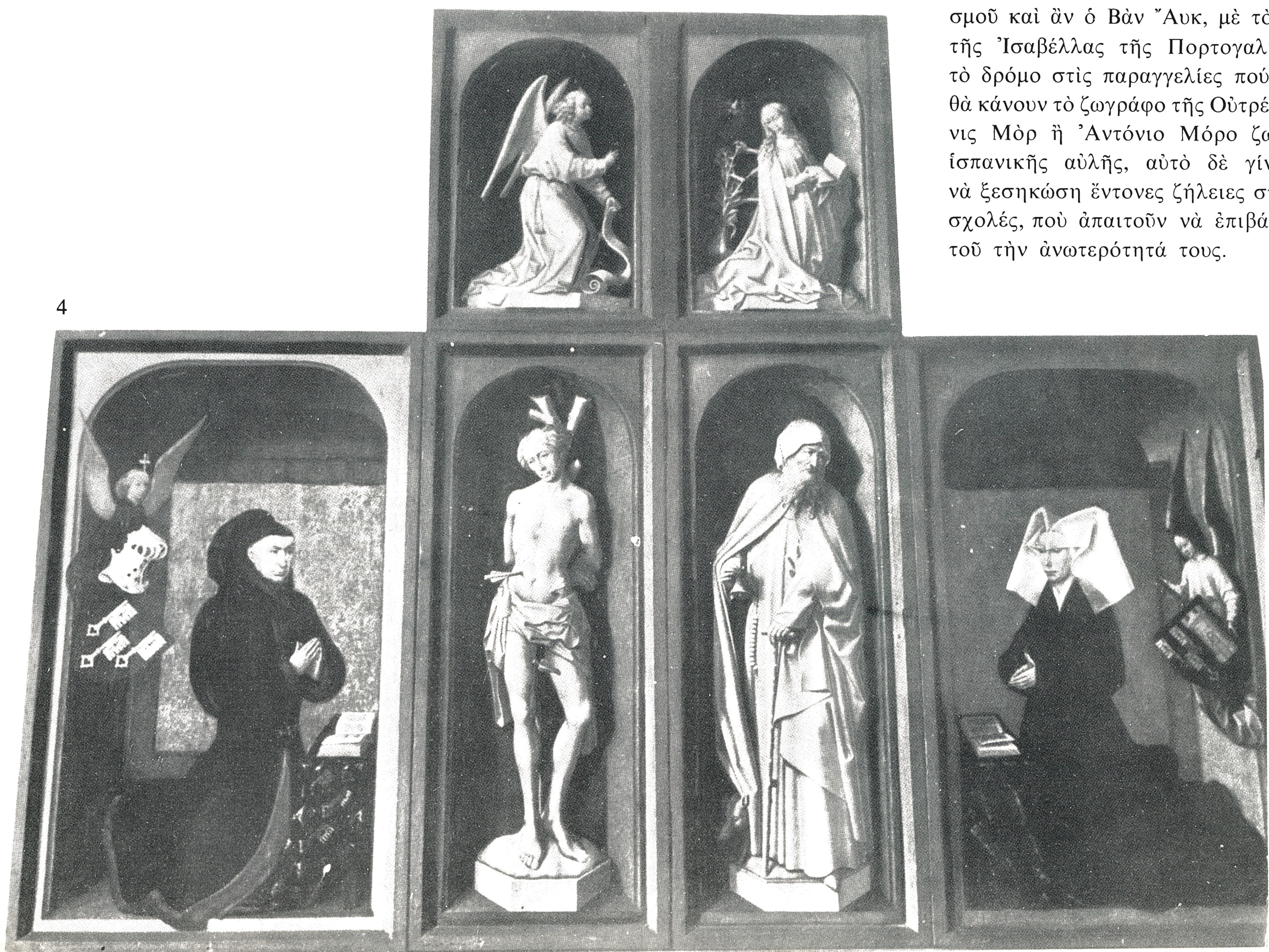
F. GROUVEL

ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, ὅπου ἡ τέχνη ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὶς θεολογικὲς ἀπαιτήσεις καὶ τοὺς πειρασμοὺς ἑνὸς νέου παγανισμοῦ, ἡ θέση τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς καθορίζεται μὲ ἀρκετὰ ξεχωριστὸ τρόπο. Τόπος διέλευσης καὶ πορείας, ἔπαθλο διαδοχικῶν κατακτήσεων, ἡ Φλάνδρα ἐπιζεῖ ἀπὸ τοὺς ἄγριους ἀγῶνες ποὺ τὴν κατασπαράζουν, ἐνῶ οἱ μελλοντικές της ἐλευθερίες ὡριμάζουν μέσα στὴ σιωπή. Καὶ αὐτό, ὄχι γιατὶ δὲν ἔχει τίποτα νὰ πῆ, παρὰ γιατὶ σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο τῆς ἱστορίας δὲν ἔχει φωνή: ἡ ἀλαζονικὴ κυριαρχία τῶν δουκῶν τῆς Βουργουνδίας ἔχει ἀκόμα τὴ σφραγίδα ἑνὸς ἀδιάλλακτου φεουδαρχικοῦ πνεύματος. Ἡ μόνη γλῶσσα ποὺ ἐπιτρέπεται στὶς ὑποδουλωμένες ἐπαρχίες εἶναι ἡ γλῶσσα τῆς τέχνης: στὶς Κάτω Χῶρες ἡ τέχνη τάχθηκε νὰ μεταδώση ἕνα ἀπὸ τὰ πληρέστερα μηνύματα ποὺ μεταδόθηκαν ποτὲ στοὺς ἀνθρώπους. Ἡ τέχνη αὐτὴ εἶναι κοντινὴ στὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ ριζώνει στὴν πιὸ περιορισμένη γῆ, καὶ ταυτόχρονα στρέφεται μὲ ἔνταση πρὸς τὴ μόνη δυνατὴ διέξοδο, τὴν πνευματικὴ κορύφωση μιᾶς νοσταλγικῆς ἐλπίδας. Δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖο ὅτι συνήθως χρησιμοποιεῖται ὁ πληθυντικὸς γι' αὐτὴ τὴ μικρὴ περιοχή: ὑπάρχουν πραγματικὰ τόσες Φλάνδρες ὅσες καὶ πόλεις· ἡ Φλάνδρα τῆς Βρύγης καὶ ἐκείνη τῆς Τουρναί, ἡ Φλάνδρα τῶν Βρυξελλῶν, ἡ Φλάνδρα τῆς Ἀμβέρσας καὶ ἡ ἄλλη τῆς Γάνδης.

Στὴν Τουρναί, ὅπου γεννήθηκε ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, ἡ τέχνη εἶχε πάρει τὸν προηγούμενο αἰώνα μιὰ ἀποφασιστικὴ στροφή: γράφτηκε στὴν πέτρα μὲ τοὺς θαυμαστοὺς τάφους, τόσο κοντὰ ἀκόμα στὸ γοτθικὸ ρυθμό, καὶ συνάμα τόσο κοντὰ σ' ἕναν καινούριο νατουραλισμό. Αὐτὴ ἡ γλῶσσα τῆς γλυπτικῆς, ποὺ ὁ Σλοῦτερ θὰ τὴν ὁδηγήση ὡς τὴν τελειότητα στὸ παρεκκλήσι τῆς Chartreuse de Champmol, στὴν Ντιζόν, προετοιμάζει τὸ θαυμάσιο ἐκφραστικὸ μέσο τῶν Φλαμανδῶν ζωγράφων ποὺ τὸ πινέλο τους ἔχει τὴν ἀκρίβεια ἑνὸς ἐργαλείου χαρακτικῆς.

Τιμᾶ τοὺς δοῦκες τῆς Βουργουνδίας τὸ γεγονὸς ὅτι μπόρεσαν νὰ διακρίνουν, παρὰ τὶς ἀμοιβαῖες παρανοήσεις ποὺ τοὺς ἔφερναν ἀντιμέτωπους μὲ τοὺς ὑπηκόους τους, τὴν παγκόσμια ἀξία μιᾶς τέχνης τόσο τοπικῆς. Θά 'πρεπε νὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ περιγράψη λεπτομερειακὰ αὐτὲς τὶς σχέσεις, αὐτὲς τὶς γόνιμες ἀνταλλαγές, ὅπου ἡ ἀλληλοδιείσδυση ἐπαρχιῶν τόσο καθαρὰ ξεχωριστῶν ἐπιτρέπει νὰ μαντέψη κανεὶς μᾶλλον παρὰ νὰ δῆ μιὰ δυνατότητα ἑνότητας. Λίκνο της εἶναι τὰ διάφορα ποτάμια καὶ ὁ Ρῆνος, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα τὸ χαρακτῆρα τοῦ συνόρου καὶ περισσότερο φέρνει σὲ ἐπαφὴ παρὰ χωρίζει τοὺς πληθυσμοὺς στὶς ὄχθες του. Πλουτισμένες ἀπὸ ἕνα ἐμπόριο σὲ ἄνθηση, οἱ πόλεις ποὺ βρίσκονται πάνω στοὺς μεγάλους ὑδάτινους δρόμους, σ' ὅποια χώρα κι ἂν ἀνήκουν, ἁπλώνουν συνεχῶς τὴν ἐπιρροή τους. Ἡ Κολωνία δίνει ἕνα παράδειγμα πού, ὅλο τὸ δέκατο πέμπτο αἰώνα, θὰ τὸ ἀκολουθήσουν ὄχι μόνο ἡ Γερμανία ἀλλὰ καὶ ὅλες οἱ Φλάνδρες. Αὐτὴ ἡ δυναμικὴ ἄνθηση δὲν περιορίζεται στὸν ἴδιο τὸ χῶρο ὅπου γεννιέται, παρὰ προκαλεῖ μακρινοὺς ἀντίλαλους, γιατὶ οἱ διαστάσεις τῆς Εὐρώπης εἶναι στὰ μέτρα τοῦ καθολικοῦ κόσμου. Ὅταν ὁ Λουβαὶν θέλη νὰ ἱδρύση ἕνα Πανεπιστήμιο, εἶναι ἀναγκασμένος νὰ στείλη στὴ Ρώμη μιὰ ἀποστολὴ ἐπιφορτισμένη νὰ ζητήση τὴν παραχώρηση ἐξουσιοδότησης ἀπὸ τὸν πάπα· αὐτὸ γίνεται τὸ 1425 καὶ ὁ πάπας Μαρτίνος Ε΄, φίλος τῶν τεχνῶν, δέχεται εὐνοϊκὰ καὶ τὴν αἴτηση καὶ τὴν προσφορὰ ἑνὸς ἔργου πού, λίγα χρόνια ἀργότερα, θὰ κοσμήση, στὴν Καστίλλη, τὸ Μοναστήρι τοῦ Μιραφλόρες. Δημιουργός του εἶναι ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν, ποὺ γίνεται ἔτσι, ὅσο καὶ ὁ Γιὰν βὰν Ἄυκ, ἀντιπρόσωπος τῆς τέχνης τοῦ βορρᾶ στὶς δύο χερσονήσους. Ὁ διεθνὴς χαρακτῆρας αὐτῶν τῶν καλλιτεχνικῶν σχέσεων φαίνεται καλὰ στὸ ἔργο καὶ τὴ ζωὴ τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν. Μέσα ἀπὸ τὶς δυσκολίες μιᾶς βιογραφίας ποὺ εἶναι ἀκόμα ἀκαθόριστη, παρὰ τὶς προσπάθειες διακεκριμένων ἱστορικῶν τῆς τέχνης, ξεχωρίζει κανεὶς καθαρὰ τοὺς δρόμους ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ ταξίδια τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῶν ἔργων του στὴν Εὐρώπη. Οἱ ἀνταλλαγές, ποὺ τὶς καθιέρωσαν τόσο ἡ πολιτικὴ ὅσο καὶ τὸ ἐμπόριο, γεννοῦν ἀντιζηλίες ἀνάμεσα στὶς διάφορες σχολὲς καὶ προκαλοῦν μιὰ ὑγιῆ ἅμιλλα ποὺ θὰ συνεχιστῆ τοὺς ἑπόμενους αἰῶνες. Ἡ Ἱσπανία εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια πεδία αὐτοῦ τοῦ ἀνταγωνισμοῦ καὶ ἂν ὁ Βὰν Ἄυκ, μὲ τὸ πορτραῖτο τῆς Ἰσαβέλλας τῆς Πορτογαλίας, ἀνοίγη τὸ δρόμο στὶς παραγγελίες πού, ἀργότερα, θὰ κάνουν τὸ ζωγράφο τῆς Οὐτρέχτης Ἀντόνις Μὸρ ἢ Ἀντόνιο Μόρο ζωγράφο τῆς ἱσπανικῆς αὐλῆς, αὐτὸ δὲ γίνεται χωρὶς νὰ ξεσηκώση ἔντονες ζήλειες στὶς ἰταλικὲς σχολές, ποὺ ἀπαιτοῦν νὰ ἐπιβάλλουν παντοῦ τὴν ἀνωτερότητά τους.

4





5

1 - *Ὁ Ἅγιος Λουκᾶς ζωγραφίζει τὴν Παναγία,* Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.

2 - *Ἡ Παναγία καὶ τὸ Βρέφος μὲ τὸν Ἅγιο Πέτρο, τὸν Ἰωάννη τὸ Βαπτιστή, τὸν Ἅγιο Κοσμὰ καὶ τὸν Ἅγιο Δαμιανό,* Φραγκφούρτη, Ἰνστιτοῦτο Staedel.

3 - *Πορτραῖτο γυναίκας,* Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη Τέχνης (συλλογὴ Mellon).

4 - *Ὁ καγκελάριος Ρολὲν καὶ ἡ Γκιγκὸν ντὲ Σαλέν,* Πίσω ὄψη τοῦ τρίπτυχου τοῦ Νοσοκομείου τῆς Μπὼν (Φωτογραφία Roger - Viollet).

5 - *Φίλιππος ὁ Ἀγαθός,* Μουσεῖο τῆς Ντιζὸν (Φωτογραφία Giraudon).

Ἐνῶ ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἐξακολουθεῖ τὸ ἔργο του στὶς Βρυξέλλες, σὰν ἐπίσημος ζωγράφος τῆς πόλης, μὲ τὰ μεγάλα ἱστορικὰ ἔργα ποὺ διακοσμοῦν τὸ Δημαρχεῖο, ἡ φήμη του μεγαλώνει. Οἱ ταξιδιῶτες, ποὺ ἐπισκέπτονται περαστικοὶ αὐτὴν τὴ σὲ πλήρη ἀνάπτυξη πόλη, θὰ διακηρύξουν πολὺ μακριὰ τὸ θαυμασμό τους. Ὁ Ζὼρζ ντὲ Σαλύς, τότε ἐπίσκοπος τῆς Λωζάννης, ἄραγε εἶδε τὰ ἔργα αὐτὰ ἢ ἄκουσε μόνο νὰ μιλοῦν γι' αὐτά; Ἄραγε ὅταν ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν πέρασε ἀπὸ τὴν Ἑλβετία πηγαίνοντας στὴ Ρώμη, ἔδωσε ὁ ἴδιος τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀναπαραγωγή τους σὲ ταπισερί; ὁπωσδήποτε, αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ σύνολο ὑπάρχει πάντα στὴ Βέρνη, θυμίζοντας τὸ ἀντίστοιχο τῶν Βρυξελλῶν (ποὺ δυστυχῶς καταστράφηκε τὸ 1695 ἀπὸ τὰ στρατεύματα τοῦ στρατάρχη ντὲ Βιλλερουὰ) καὶ μαρτυρώντας τὴν πλατιὰ ἀκτινοβολία τοῦ δημιουργοῦ του. Ἡ τέχνη τῆς ταπισερί, τόσο τυπικὰ μεσαιωνικὴ καὶ βόρεια, ἀφοῦ προσπαθεῖ νὰ δώση κάποια ζεστασιὰ σὲ κατοικίες παγερές, σὲ χῶρες μὲ τραχὺ κλίμα, ὑπῆρξε ἴσως ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους φορεῖς τῆς ἀλληλοεπιρροῆς τῶν διαφόρων σχολῶν τῆς τέχνης. Ἀπὸ τὶς Βρυξέλλες ταξίδευαν γιὰ χῶρες μακρινὲς τὰ πολύτιμα φορτία τῶν πολυτελῶν παραπετασμάτων ποὺ ἔφερναν, μέσα ἀπὸ βουνὰ καὶ πεδιάδες, τὴ μαρτυρία τῆς καταγωγῆς τους.

Ἀπ' αὐτοὺς τοὺς κακοτράχαλους δρόμους φτάνει ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν στὴν Ἰταλία. Ἕνα ἔτος ἑορτασμοῦ, τὸ 1450, ἀρχίζει στὴ Ρώμη: ἐκεῖ φτάνει σὰν προσκυνητής, γιὰ νὰ ἀντλήση στὴν πηγὴ της τὴν ἔμπνευση μιᾶς τέχνης ποτισμένης μὲ πίστη. Εἶναι ὁ ἄνθρωπος τοῦ χριστιανισμοῦ· κινεῖται μὲ ἄνεση καὶ στὰ πιὸ κρυφὰ μυστήρια· ἡ θεολογία τοῦ εἶναι οἰκεία κι ἄλλο τόσο οἱ ἐπιστῆμες, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἀκολουθία στὴν πομπὴ ποὺ ἡγοῦνται οἱ κληρικοί. Σ' αὐτὴ τὴ θετικὴ γνώση ἔρχεται νὰ προστεθῆ ἡ ἐσωτερικὴ κατανόηση ἡ ὑποσχεμένη στὶς ὀλάνοιχτες καρδιές: τὴν εὐαισθησία, τὸ πάθος τῶν ἐκφράσεων, ὅπως τόσο καλὰ γνώριζε νὰ τὰ ἀποδίδη, τὰ ἀνακαλύπτει πρῶτα μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του πρὶν νὰ τὰ μεταπλάση σὲ ἀσύγκριτα ἀριστουργήματα. Αὐτὴ ἡ βουβὴ ἁρμονία ἀποκαθίσταται στὸ βάθος τοῦ εἶναι καὶ θὰ μείνη ἀπρόσβλητη ἀπὸ τὶς περιπέτειες τοῦ καθολικοῦ χώρου τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἀπειλεῖται ἀπὸ τὸ θρίαμβο τοῦ Οὐμανισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης. Κανένα σχίσμα δὲ θὰ μπορέση νὰ ταράξη μιὰ τόσο ἁγνὴ ὅραση, κανένας συμβιβασμὸς δὲ θὰ κλονίση τὴ στερεότητα ἑνὸς κόσμου χτισμένου πάνω στὸ βράχο.

Καὶ ὅμως, τί ἐποχή! Γιὰ νὰ θριαμβεύσης πάνω στὸν ἐχθρό σου ἡ δολοφονία εἶναι σχεδὸν ἀναγνωρισμένη. Ἡ πολιτικὴ ἀπάτη, ἡ πανουργία ἔχουν γίνει καθεστώς. Γιὰ νὰ μεγαλώση τὸ κέρδος, ὅλα τὰ μέσα εἶναι θεμιτά. Ἡ δύναμη καὶ ἡ πολυτέλεια εἶναι γιὰ τοὺς ἰσχυροὺς οἱ ἀκατανίκητοι πειρασμοί τους. Δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ ἐξετάση τὸ πορτραῖτο τοῦ *Καγκελάριου Ρολὲν* στὸ πίσω μέρος τοῦ τρίπτυχου τοῦ Νοσοκομείου τῆς Μπών, γιὰ νὰ βρῆ ἐκεῖ μέσα τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα αὐτῆς τῆς βασανισμένης ἐποχῆς: ὁ δωρητὴς εἶναι ἀπορροφημένος στὴν προσευχή του· αὐτὸ ὅμως δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ εἶναι περιστοιχισμένος ἀπὸ τὰ σύμβολα τῆς ἐξουσίας του — μνημειακὰ κλειδιὰ τοῦ οἰκόσημου πολλαπλασιασμένα μὲ ἐμμονὴ πάνω στὸ κάλυμμα τοῦ προσευχητάριου. Ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἀπόδωσε μὲ πιστότητα ὅλες αὐτὲς τὶς ἀποχρώσεις, γιατὶ ἦταν ἔντιμος καλλιτέχνης: ὅμως ὁ ἴδιος δὲ συμβιβάστηκε μ' αὐτὸ τὸ δυαδισμό. Καὶ τὸ ἔργο, στὴν οὐσία τῆς σύνθεσής του, παραμένει ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἁγνὰ θρησκευτικὰ ἔργα ποὺ ὑπάρχουν.

Τὸ ἐκπληκτικὸ πορτραῖτο τοῦ *Φίλιππου τοῦ Ἀγαθοῦ* ἔρχεται νὰ ἐπισφραγίση τοὺς δεσμοὺς ποὺ θὰ ἑνώσουν γιὰ πάντα μέσα στὴν ἱστορία τὴ Βουργουνδία καὶ τὴ Φλάνδρα. Ἡ καλοσύνη ἴσως, ἀλλὰ ἡ εὐφυΐα σίγουρα σφραγίζει αὐτὸ τὸ πρόσωπο μὲ τὸ διεισδυτικὸ βλέμμα. Ἐδῶ διακρίνονται κιόλας οἱ πλατιὲς ἀντιλήψεις ποὺ ὁ σημερινὸς κόσμος πιστεύει πὼς ἀνακάλυψε αὐτός. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πῆ ὅτι ὁ πολιτικὸς ἀρχηγὸς ὅπως καὶ ὁ πιστός του ζωγράφος, καθένας μὲ τὸν τρόπο του, συντέλεσαν στὴν οἰκοδόμηση τῆς Εὐρώπης τοῦ καιροῦ τους.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ

Οἱ πίνακες



I. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (γύρω στὰ 1435 — 86 × 92 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Μεσαῖος πίνακας ἑνὸς τρίπτυχου ποὺ τὰ δυὸ φύλλα του βρίσκονται στὴν Πινακοθήκη τοῦ Τουρίνου. Ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα ποὺ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ βεβαιότητα στὸν καλλιτέχνη. Μερικὲς λεπτομέρειες, καθὼς καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς φωτοσκίασης, φανερώνουν τὴν ἐπίδραση τοῦ Ρομπὲρ Καμπὲν καὶ τοῦ Βὰν Ἄυκ.



II. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ (γύρω στὰ 1435 — 47 × 32 ἑκ.). *Κρατικὸ Μουσεῖο Βερολίνου.* — Αὐτὸ τὸ πορτραῖτο, ἀρκετὰ συγγενικὸ ἀκόμα μὲ τὰ περίφημα πρότυπα τῶν Γιὰν βὰν Ἄυκ καὶ Καμπέν, ἔχει μιὰ λεπτὴ ὀμορφιά. Ἡ μελετημένη ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ λευκὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς καὶ τὸ ζεστὸ χρωματισμὸ τοῦ προσώπου ἐντείνει τὴν ἐντύπωση τῆς νεανικῆς χάρης καὶ ζωντάνιας.



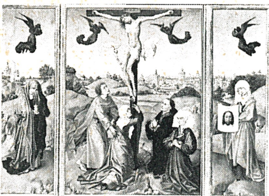
III. ΕΝΘΡΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑ, ἡ λεγόμενη καὶ ΠΑΝΑΓΙΑ ΝΤΥΡΑΝ (γύρω στὰ 1435 - 1440 — 99,5 × 50,4 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Ἡ στάση τῆς Παρθένου καὶ τοῦ Βρέφους μοιάζει νὰ ἔχῃ τὶς πηγές της στὴν *Παναγία τοῦ Ince-Hall* τοῦ Γιὰν βὰν Ἄυκ (1433). Μερικὰ ἐπιζωγραφισμένο, τὸ σύνολο ἐκφράζει ἕνα δεσμὸ ἀνθρώπινης ζεστασιᾶς ἀνάμεσα στὴν Παρθένο καὶ τὸ Γιό Της.



IV. ΒΩΜΟΣ ΤΟΥ ΜΙΡΑΦΛΟΡΕΣ. Ἁγία Οἰκογένεια, Θρῆνος γιὰ τὸ Χριστό, Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὴ Μητέρα Του (ὁ κάθε πίνακας: 63,5 × 38,1 ἑκ.). *Κρατικὸ Μουσεῖο Βερολίνου.* — Ἀντίγραφο, ἴσως ἰδιόχειρο, τοῦ *Βωμοῦ τῆς Γρανάδας* (Μουσεῖο τῆς Γρανάδας καὶ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης). Δωρήθηκε τὸ 1445 στὸ μοναστήρι τοῦ Μιραφλόρες, κοντὰ στὸ Μποῦργκος.



V. ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΗ (γύρω στὰ 1440 — 220 × 262 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Γιὰ τὴν ἰσορροπία τῆς σύνθεσης, ποὺ βασίζεται στὴ συμμετρικὴ διάταξη τῶν προσώπων, γιὰ τὴν ἔντονη ἔκφραση τῶν προσώπων, ποὺ τὰ σφραγίζει ὁ ἐσωτερικὸς πόνος, αὐτὸ τὸ ἔργο δίκαια θεωρεῖται σὰν ἕνα ἀριστούργημα τῆς πρώτης ὡριμότητας τοῦ μεγάλου Φλαμανδοῦ καλλιτέχνη.



VI. ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΟ ΣΤΑΥΡΟ (γύρω στὰ 1440 - 1445). Μεσαῖος πίνακας: ὁ Χριστὸς στὸ σταυρὸ (95,5 × 73 ἑκ.). Φύλλα: ἡ Ἁγία Μαρία Μαγδαληνή, ἡ Ἁγία Βερονίκη (95,6 × 27 ἑκ. τὸ καθένα). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Ἡ ἑνότητα τῶν τριῶν σκηνῶν, ποὺ τοποθετοῦνται καὶ οἱ τρεῖς στὸ ἴδιο τοπίο, εἶναι γιὰ τὴν ἐποχὴ μιὰ σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ ἀνανέωση.



VII. ΑΠΟΚΕΦΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗ (γύρω στὰ 1448 - 1453 — 77 × 48 ἑκ., μέρος ἑνὸς τρίπτυχου). *Κρατικὸ Μουσεῖο Βερολίνου.* — Δεξὶ φύλλο τοῦ τρίπτυχου τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη*, ὅπου ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ἐπανέρχεται μορφολογικὰ στὸ *Βωμὸ τοῦ Μιραφλόρες* καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχῃ τὴ συνοχὴ τοῦ χώρου μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἐνδιάμεσου πλάνου.



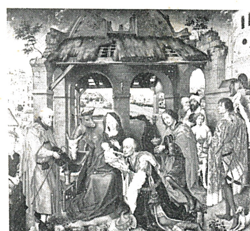
VIII. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (γύρω στὰ 1450 — 111 × 95 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Ὁ πίνακας αὐτὸς εἶναι ἴσως ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὴν *Ἀποκαθήλωση* τοῦ Φρὰ Ἀντζέλικο (ἢ τῆς σχολῆς του). Ὅμως ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν τροποποιεῖ τὴ σύνθεση: ἡ παρουσία τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς στὸ πρῶτο πλάνο ἐντείνει τὶς σχέσεις τῶν πρωταγωνιστῶν τοῦ δράματος μέσα στὸ χῶρο.



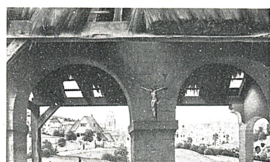
IX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (πίνακας τῆς Παρθένου μὲ δύο Ἀποστόλους). *Νοσοκομεῖο τῆς Μπών, Βουργουνδία.* — Ἡ μορφὴ τῆς Παρθένου μαρτυρεῖ τὴ συνάντηση τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸν Μαζάτσιο. Οἱ ἄνθρωποι γυμνοί, συνθλιμμένοι ἀπὸ τὴ μεγαλοπρέπεια τῆς θεϊκῆς συνέλευσης, διασκορπισμένοι μέσα στὸ χῶρο, φαίνονται νὰ ἐκφράζουν τὸ φόβο τους καὶ τὴν ντροπὴ γιὰ τὴ γύμνια τους.



X - XI. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (1450 - 1451 — 135 καὶ 215 × 560 ἑκ.). *Νοσοκομεῖο τῆς Μπών, Βουργουνδία.* — Μόλις γύρισε ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ἰταλία, ὁ Βὰν ντὲρ Βάυντεν ζωγράφισε κατὰ παραγγελία τοῦ Νικόλαου Ρολέν, καγκελάριου τοῦ Φίλιππου τοῦ Ἀγαθοῦ, τὸ πιὸ μεγάλο ἀπὸ τὰ ἔργα του: τὴ *Δευτέρα Παρουσία,* γιὰ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Νοσοκομείου τῆς Μπών.



XII. ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (γύρω στὰ 1455 - 1460 — 138 × 135 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Μεσαῖος πίνακας τοῦ *Βωμοῦ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος* ποὺ βρισκόταν ἀρχικὰ στὴν Κολωνία. Ἡ πολυτέλεια τῶν ἐνδυμάτων θυμίζει Γιὰν βὰν Ἄυκ· στὸν Βὰν ντὲρ Βάυντεν ὅμως ἡ μεγαλοπρέπεια δὲ θυμίζει τὴν κοσμικὴ πολυτέλεια ἀλλὰ τὸ σεβασμὸ καὶ τὴν τιμὴ ποὺ ὀφείλεται στὸ Θεῖο Βρέφος.



XIII. ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ (λεπτομέρεια: τοπίο ἀνάμεσα στὶς δυὸ κεντρικὲς καμάρες).— Αὐτὰ τὰ τοπία πλησιάζουν περισσότερο τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὰ φανταστικὰ τοπία τοῦ Βὰν Ἄυκ. Ἡ σχεδιαστικὴ λεπτότητα τοῦ πινέλου, ἡ σιγουριὰ τῆς διάταξης τοῦ πανοράματος — ἀληθινὰ πίνακας μέσα σὲ πίνακα — ἀναδεικνύουν τὴ λεπτομερειακότητα τῆς δουλειᾶς τοῦ Βὰν ντὲρ Βάυντεν.



XIV - XV. ΠΙΕΤΑ (47 × 35 ἑκ.). *Μαδρίτη, Μουσεῖο τοῦ Πράντο.* — Ἐδῶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης καὶ ἡ Παρθένος, συντριμμένοι ἀπὸ τὸν πόνο, εἶναι οἱ μόνοι πρωταγωνιστὲς τοῦ δράματος ποὺ παίζεται γύρω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ σύνθεση περιορίζεται στὸ οὐσιαστικό. Ἕνας βράχος ποὺ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὴν ἱερὴ ὁμάδα καὶ τὸ δωρητὴ βάζει τὸν τελευταῖο στὸ περιθώριο τῆς τραγωδίας.

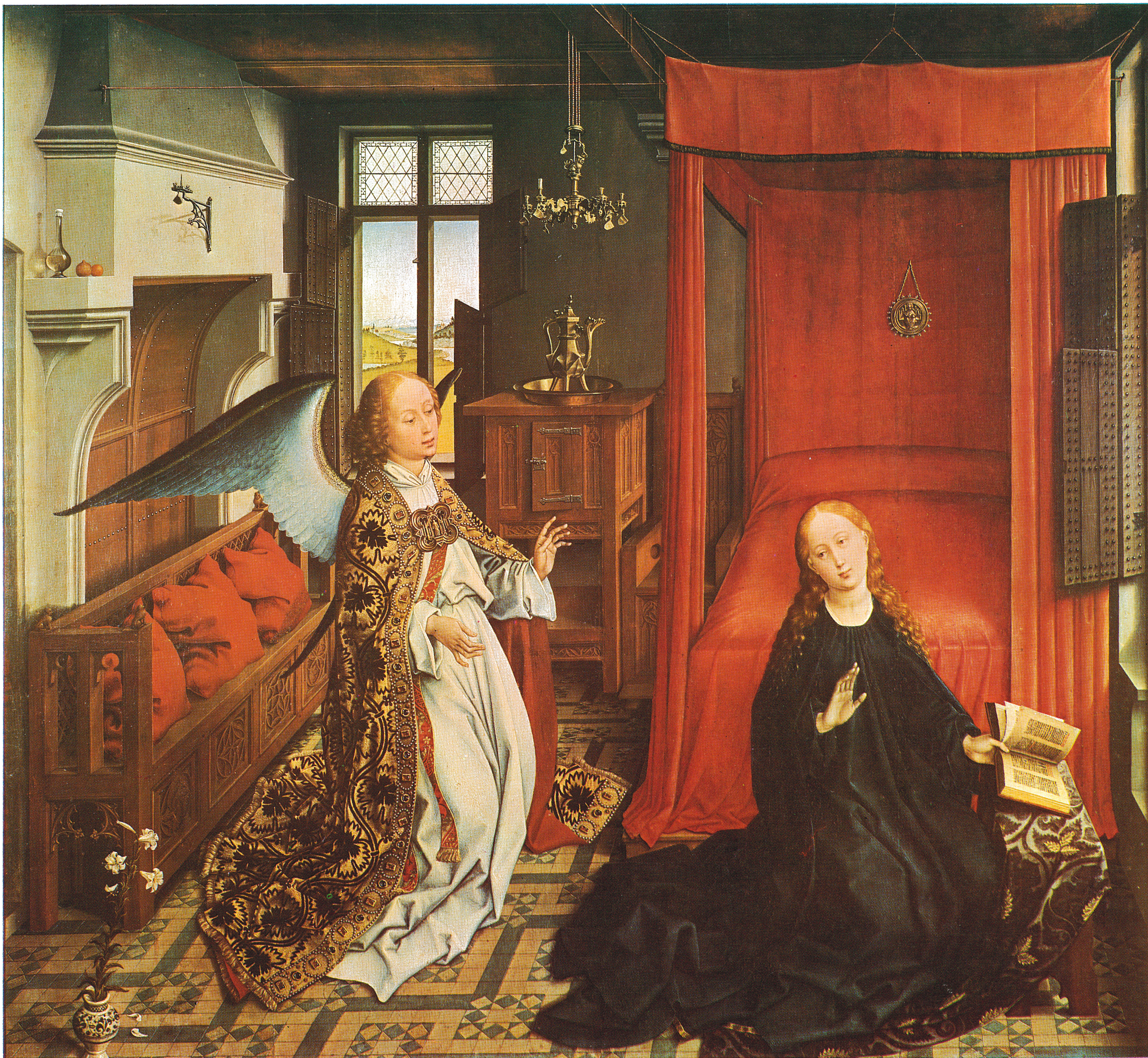


XVI. ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΔΩΡΗΤΗ ΠΕΤΡΟ ΜΠΛΑΝΤΕΛΕΝ (1452 - 1455 — 91 × 89 ἑκ.). *Κρατικὸ Μουσεῖο Βερολίνου.* — Μεσαῖος πίνακας τοῦ τρίπτυχου ποὺ ζωγραφίστηκε γιὰ τὴν κεντρικὴ ἐκκλησία τῆς πόλης τοῦ Μίντελμπουργκ. Ὁ Πέτρος Μπλαντελὲν βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους ποὺ προσκυνοῦν τὸ Βρέφος· ἡ σύνθεση, μέσα στὴν ἁπλότητά της, ἔχει ἐπισημότητα.



XVII. Η ΜΑΡΙΑ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ (γύρω στὰ 1451 - 1452 — 41 × 34 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Δεξὶ φύλλο τοῦ τρίπτυχου τῆς οἰκογένειας Μπράκ, ὅπου ὁ καλλιτέχνης δημιουργεῖ πλούσιες χρωματικὲς μεταβάσεις. Ὁ πίνακας μαρτυρεῖ ἐπίσης γιὰ τὸ συνδυασμὸ τῆς σοβαρότητας ποὺ ταιριάζει στὶς ἱερὲς παραστάσεις μὲ τὴν ψυχολογικὴ λεπτότητα ποὺ ἀποκαλύπτεται στὸ πρόσωπο καὶ στὴ στάση τῆς Ἁγίας.

I

















X



XI

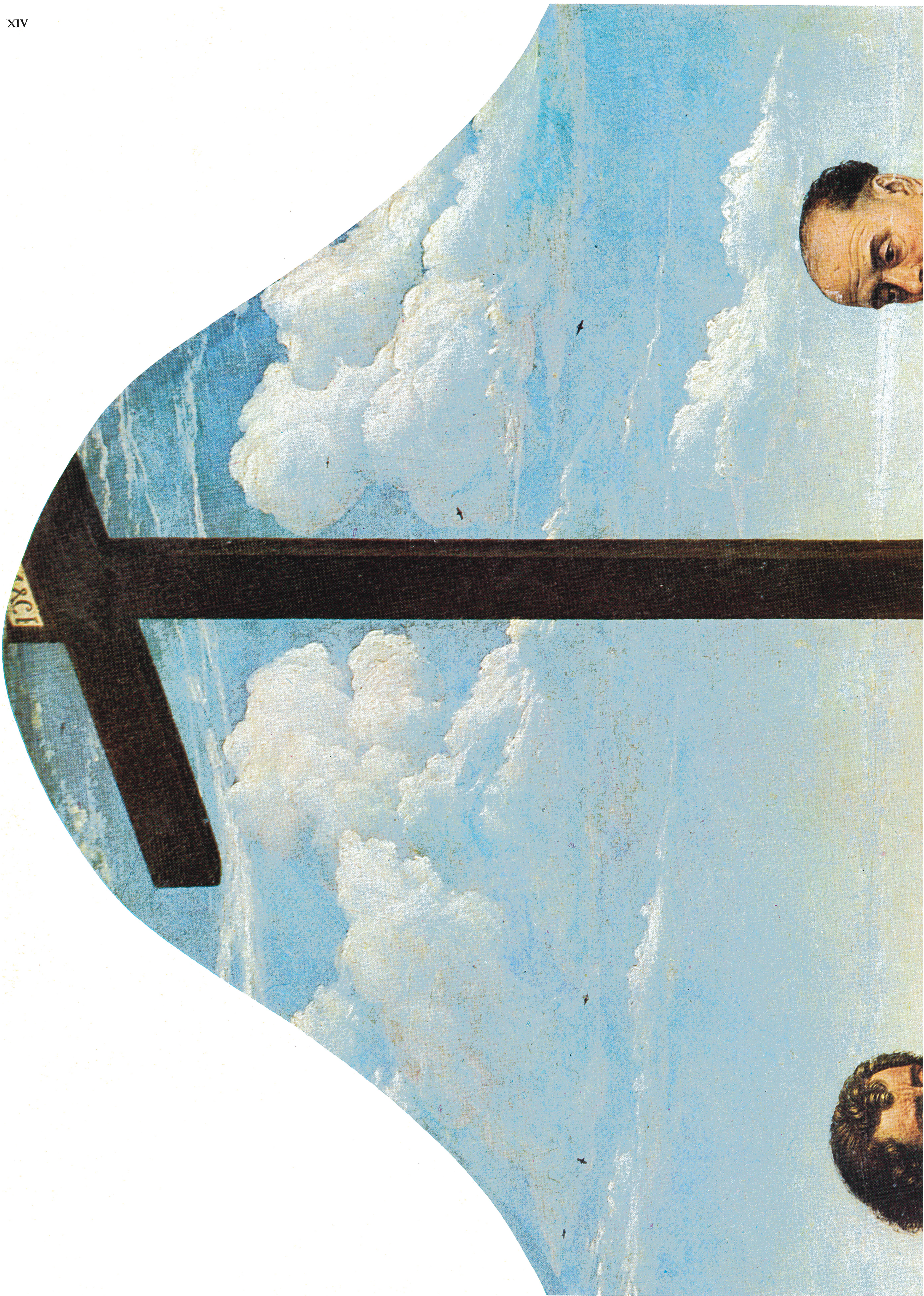


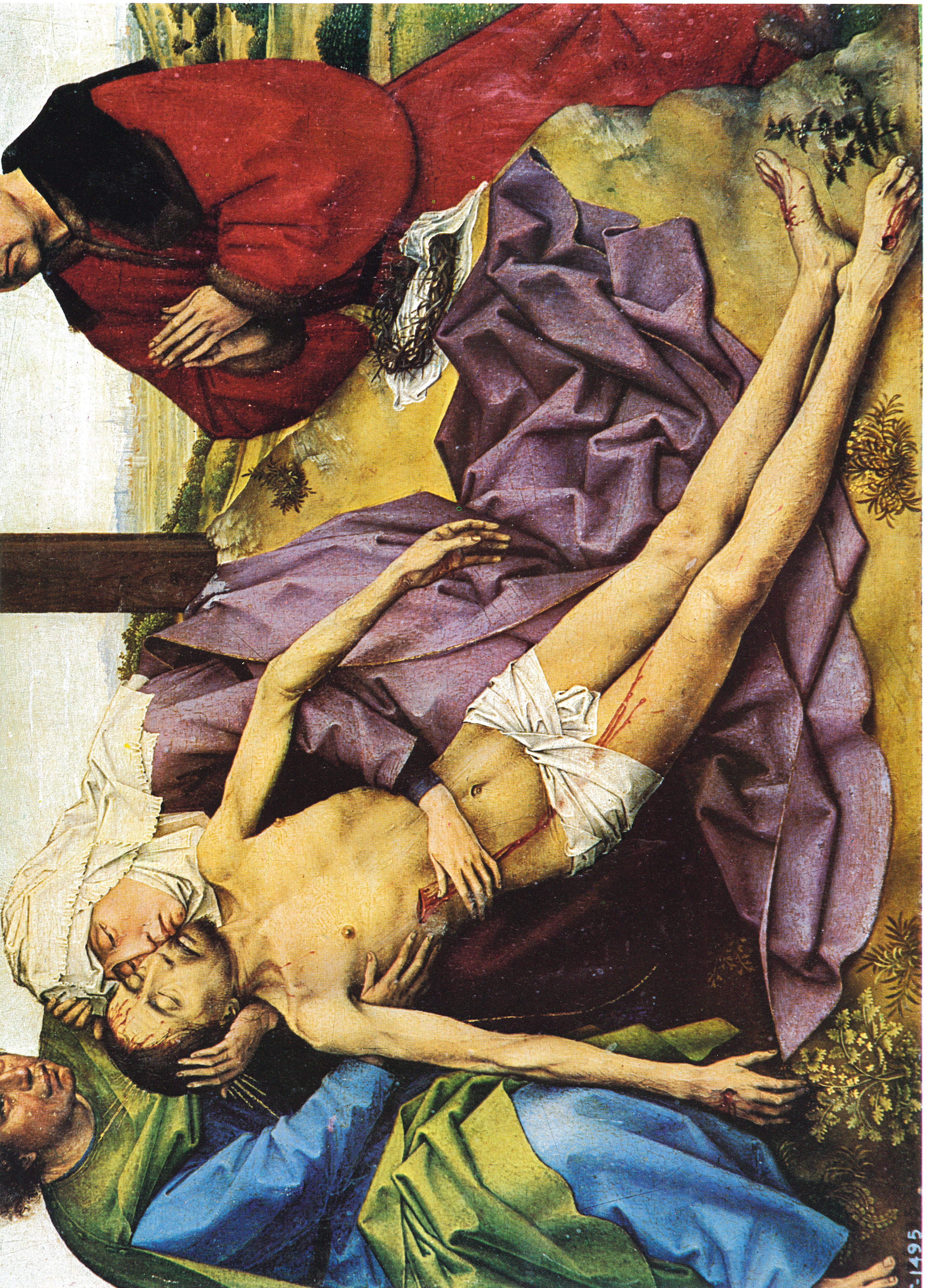


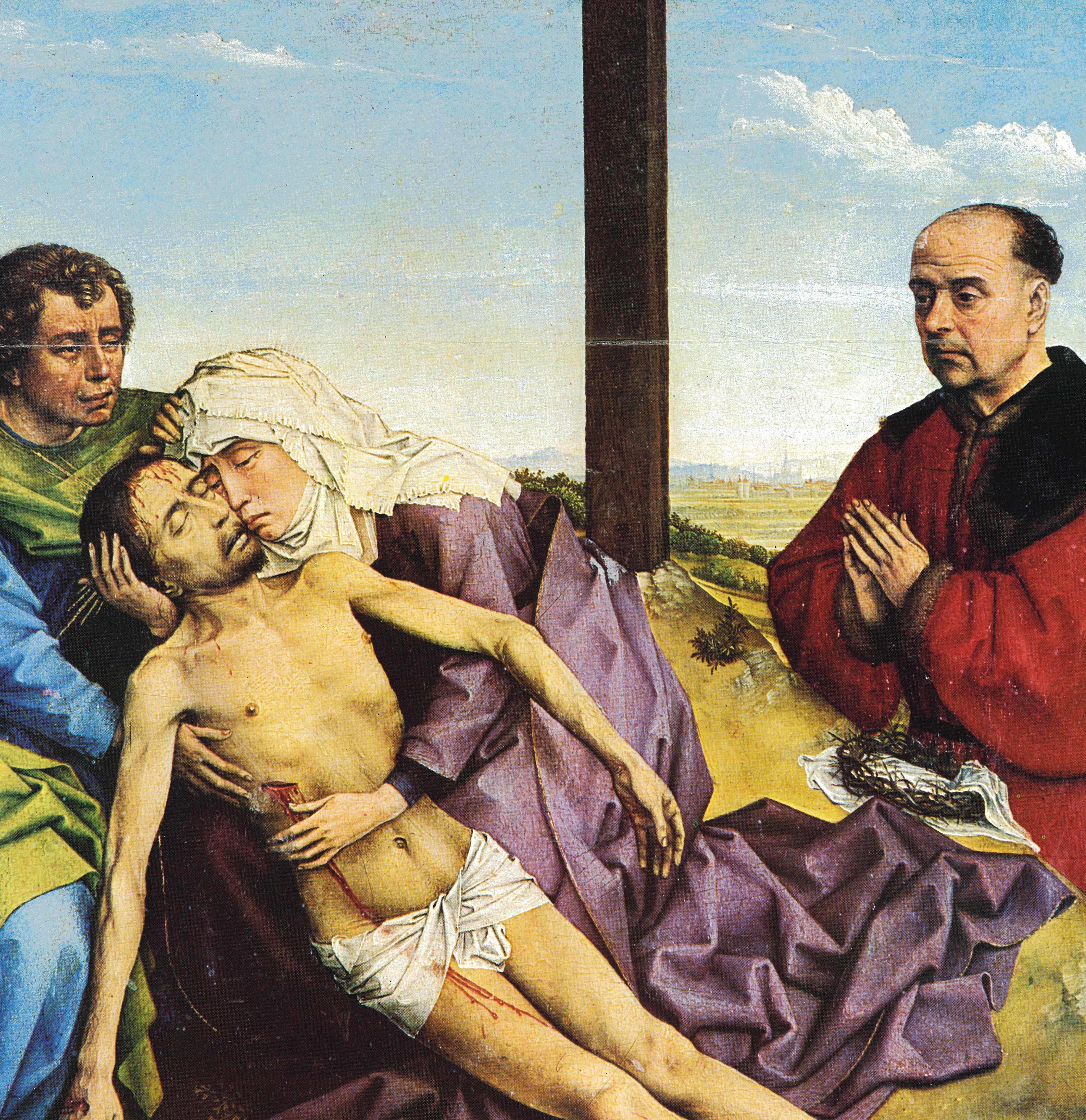




XIV









ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιὰ ἔκδοση - προσφορὰ τῶν Οἴκων FABBRI-ΜΕΛΙΣΣΑ

«Ἕνα ἔργο τέχνης γεμάτο ἔργα τέχνης»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α´ 17. Τζιόττο β´ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	**Βελάσκεθ**
Μποττιτσέλλι	**Ρέμπραντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Γκόγια**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Νταβὶντ**
Ντύρερ	**Ματὶς**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Πικάσσο**
Ραφαὴλ	**Μοντιλιάνι**
Τισιανὸς	**Ντὲ Κίρικο**
Χόλμπαϊν	**Γύζης**
Μπρέγκελ	**Λύτρας**
Ἐλ Γκρέκο	**Βολανάκης**
Ρούμπενς	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 1-15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸ τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια τοῦ τόμου.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾽ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!